

Л. А. Будрина

СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСТВА А. К. ДЕНИСОВА-УРАЛЬСКОГО

Творчество Алексея Козьмича Денисова-Уральского прошло длинный путь эволюции от работ, созданных в рамках уральской ремесленной традиции обработки цветного камня, до произведений, конкурировавших по качеству исполнения и художественному замыслу с лучшими изделиями ведущих ювелирных и камнерезных фирм России рубежа XIX–XX вв. В данной статье рассматриваются две страницы творческой биографии камнереза – изготовление «рельефных» икон, лежавшее в самом начале пути Денисова-камнереза, и последнее из известных нам произведений художника – «Аллегорическая серия воюющих держав».

«Рельефные» иконы

По свидетельству крупнейшего российского историка камня академика А. Е. Ферсмана, в 1870–1900 гг. в Екатеринбурге процветало своеобразное искусство – изготовление картин и икон из минералов. Такие картины – от маленьких, в размер открытки, до крупных пейзажей, – украшенные сталактитами из селенита, красными кристаллами крокоита и изумрудом, находили широкий сбыт, несмотря на то, что расценивались довольно дорого: крупная картина стоила сотни рублей [см.: Ферсман, 1961, 176].

В статистическом отчете «Гранильный промысел на Урале», подготовленном П. Н. Зверевым в 1887 г., среди десяти главных отраслей гранильного промысла в Екатеринбурге это производство выделяется отдельным направлением. При этом следует обратить внимание на тот факт, что в списке, составленном Зверевым, из 63 мастеров-камнерезов только четверо («Денисов Алексей Кузьмин, Старцев Владимир Алексеев, Канаев Александр Федоров, Павлов Иван Андронов» [Зверев, 1887, табл. XX]) занимались изготовлением рельефных картин и горок. На Сибирско-Уральской научно-промышленной выставке 1887 г. в разделе «Гранильный промысел» среди 55 экспонентов только трое (Алексей Козьмич Денисов, Владимир Александрович Старцев и Евграф Иванович Безпалов из с. Уктус) представили горки, а насыпные картины и иконы были экспонированы только А. К. Денисовым [см.: Каталог, 1887, 55–61]. Кроме этого, «рельефное изображение Среднего Урала» выставил в разделе «Минералогия» Александр Васильевич Калугин [см.: Там же, 8]. Из 41 экспонента 10-го художественно-промышленного отдела Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 г. в Н. Новгороде только два участника класса 318 «Резьба из камней» представили произведения такого рода. «Изделия, исполненные рельефно из уральских камней» экспонировал Иван Иванович Безсонов, и «рельефное изображение Урала» можно было увидеть в витрине Александра Васильевича Калугина, оба участника – из Екатеринбурга [см.: Подробный указатель, 1896, 8, 10]. В более позднем издании отчета о состоянии уральского гранильного про-

мысла (1909) П. Н. Зверев приводит следующую статистику: производством горок, картин и других рельефных работ, а также составлением минералогических коллекций занимается 8 мастерских, что составляет 3,6 % от общего их числа в екатеринбургском уезде (226) [см.: Зверев, 1909, 16].

На редкость и определенную элитарность производства «рельефных» работ указывает в своем очерке «Самоцветы» Д. Н. Мамин-Сибиряк: «Как на побочные промыслы можно указать на производство рельефных картин и горок из камней...Здесь есть своя аристократия, где требуются, кроме знания и подготовки, еще вкус, изящество и своего рода творчество» [Мамин-Сибиряк, 1947, 316].

Благодаря отчетам, подготовленным П. Н. Зверевым, нам известны не только имена мастеров, но и технология изготовления такого рода произведений: «Работа картины состоит в том, что мастер сначала рисует фон, и если картина должна изображать пейзаж, то рисует деревья, намазывает на них клей, обсыпая по нем толченым камнем, наклепывает из камней скалы, берега, из моха – кусты, подкрашивая, где нужно, отделяет воду и проч.; ценность изделия зависит исключительно от вкуса мастера и умения его рисовать. Для икон заказывают у местных живописцев готовые рисунки, которые мастер и отделяет камнями и красками» [см. об этом: Выставка, 1916, 47]. В «Очерках по истории камня» А. Ферсмана можно найти следующее уточнение: «Материалом для производства горок и картин служили самые различные минералы и породы камня. Для украшения картин, оправленных в деревянные рамы, употребляли также мох, корни деревьев и сухие растения» [Ферман, 1961, II, 176].

До сих пор не высказывалось предположений об истоках подобной манеры исполнения, основанной на сочетании живописных и природных элементов. В связи с этим представляется интересным высказать следующее наблюдение.

В прикладном искусстве Франции есть близкий аналог такого декора: в XVII в. для оформления роскошных шкафов-кабинетов французские мебельщики использовали сочетание живописных пейзажных фрагментов и декоративных скал, выполненных из кусочков различных камней и слоновой кости, окрашенной в цвета красного и розового мрамора. В качестве примера можно привести два кабинета: один из них находится в собрании Лувра, второй – так называемый кабинет Одиссея из коллекции замка Фонтенбло. И в том и в другом кабинете оформление «сцены» (в каждом из них есть «святая святых», своеобразная секретная полость, оформленная в виде миниатюрной театральной сцены) построено на использовании *perspective recherche* – сочетании живописных пейзажных фрагментов и декоративных скал, выполненных в виде «миниатюрных рокайлей» [см.: Alcouffe, 21].

Таким образом, можно утверждать, что использование приема дополнения живописного пейзажа «настоящими» скалами встречается в истории мирового искусства и в более ранние периоды. Подобная иллюзорность созвучна духу эпохи барокко, и, вероятно, среди памятников прикладного искусства второй половины XVII–XVIII вв. могут быть выявлены аналоги описанного приема.

Возможно, появление рельефных картин в творчестве уральских мастеров связано с деятельностью французских художников или подсказано путешественниками, видевшими один из этих шкафов в кабинете директора Лувра времен Второй империи графа Ньюверкера, куда он попал в составе коллекции, закупленной Французским государством в 1828 г.

Возможность выявления международных художественных связей повышает актуальность изучения такого специфического направления в обработке цветного камня, как создание «рельефных» икон. Малое его распространение заставляет с особым вниманием относиться к каждому образцу. Значительный интерес для исследователей представляют авторские работы, тем более если они выполнены художником, внесшим свою лепту в развитие русского камнерезного искусства. Творчество А. К. Денисова-Уральского теснейшим образом связано с уральской традицией обработки камня: в среде кустарей-камнерезов он вырос, в ней воспитывался, здесь получил не только технические, но и первые художественные навыки. Отчетливо в творческом наследии мастера выделяются работы, связанные с традиционным для Екатеринбурга производством рельефных картин и горок.

Можно только сожалеть о том, что нам до сих пор не известны рельефные картины Денисова-Уральского. Об их существовании и о том, что они заслужили признание, свидетельствует строка в каталоге русского отдела Всемирной парижской выставки 1889 г.: в классе 41 «Горное дело и металлургия» под № 9 обозначен экспонент А. К. Денисов из Екатеринбурга, среди прочего представивший «три пейзажа из минералов (Северный Урал)» [Официальный каталог, 1989]. Работы художника были отмечены почетным отзывом Всемирной выставки в Париже [Список наград, 1989].

Долгое время исследователям творчества Алексея Козьмича была знакома только одна рельефная икона – «Вознесение Христово» (№ 1) из собрания Свердловского областного краеведческого музея (инв. № 10939) [см.: Уральская икона, 1998, 142, 240]. В настоящее время, благодаря публикации в журнале «Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования», подготовленной сотрудником Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства Замирой Малаевой [см.: Малаева, 2003], стали известны еще две иконы А. К. Денисова-Уральского, выполненные в той же технике. Речь идет о представленных на экспертизу предметах антикварного рынка – двух иконах с аналогичным сюжетом «Воскресение Христово» (№ 2, 3), различающихся по размеру и иконографическому решению. На выставке, посвященной столетию первой выставки работ А. К. Денисова-Уральского, состоявшейся в 2000 г. в Екатеринбурге, была представлена еще одна икона с тем же сюжетом («Воскресение Христово», № 4), хранящаяся в частной коллекции. Все известные на сегодняшний день рельефные иконы работы А. К. Денисова-Уральского датируются ранним (екатеринбургским) периодом его творчества – до 1900 г.

Икона из собрания СОКМ (№ 1) помещена в киот, датируется около 1887 г., имеет значительные размеры (66,0 × 54,0 × 15,0). На живописном фоне иконы в левой части изображен пейзаж с Голгофой и деревом. Голубые тона

пейзажа передают световоздушную перспективу. Помещенные в верхней части пейзажа тонкие свисающие ветки создают впечатление входа в пещеру. Пейзаж окружен каменным набором, оформляющим арку входа. По периметру иконы расположены минералы в кристаллах и частично отполированных образцах. Размер их постепенно нарастает к внешним краям иконы. Разнообразие использованных минералов создает пышное убранство пещеры. Перед пейзажем расположена накладная, выполненная из папье-маше группа из трех женских фигур. Справа от них изображен саркофаг, внешние стенки которого обсыпаны каменной крошкой. На противоположном от группы конце саркофага помещена также накладная фигура ангела. Выше выполненная накладная в виде расходящихся лучей, в центре которой помещена накладная фигура парящего Иисуса в развевающемся покрывале.

Большая по размеру икона в застекленном киоте, представленная на экспертизу во Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства (ВМДПНИ) (№ 2), является полным аналогом произведения из собрания СОКМ. Разница между этими иконами только в деталях: на вновь обнаруженной иконе отсутствует обрамляющая вход в пещеру сверху зелень, не видно крестов на горе на заднем плане, на пейзаже изображено два дерева. По-разному раскрашены одежды жен-мироносиц, Мария Магдалина и ангел на иконе № 1 – блондины, на иконе № 2 – брюнеты. На задней стенке ящика-киота иконы можно различить овальной формы чернильный штамп-оттиск с надписью печатными буквами: «Рельефно-каменных дел мастер А. К. Денисов на Покровском проспекте. Екатеринбург».

Меньшая по размеру икона представляет собой другой иконографический вариант «Воскресения» (№ 3): в центре расположен гроб, окруженный фигурами испуганных стражников. Вход в пещеру с открывающимся через него видом на Голгофу помещен в правой части иконы. Пейзаж дополнен фрагментом коряги, что является традиционным для уральцев сочетанием разных по своей природе материалов [см.: Зверев, 1887]. Над гробом выполнена накладная с изображением расходящихся лучей, в центре которой укреплен фигура парящего Иисуса. Вокруг гроба расположены накладные фигуры пяти стражников. Приблизительно половину поверхности данной иконы занимает минералогическое богатство, обилие и красочность которого создают настолько яркий, праздничный фон, что сам сюжет иконы в нем просто растворяется.

Композиционное решение иконы из частной коллекции (№ 4) повторяет схему икон № 1, 2: слева в отверстии входа в пещеру виден пейзаж с Голгофой, как и в иконе № 1, вход обрамляет изображение растительности. Размер ее также приближается к ним (48,8 × 35,8 × 5,8 без рамы). Правее расположен склеенный из папье-маше открытый саркофаг, над ним на фоне расходящихся лучей закреплена также написанная на папье-маше фигура Христа. В нижней части иконы – фигуры стражников, выполненные в той же технике, что и фигура Христа (в существующем виде одна подлинная накладная дополнена двумя, восстановленными во время реставрации). Все поле иконы, не заполненное пейзажем и фигурами, декорировано цветным камнем по уже описан-

ному принципу: размер минералогических образцов нарастает от центра иконы. Любопытен сохранившийся в верхнем правом углу иконы пучок пальмовых листьев: они вырезаны из бумаги и покрыты толченым в очень мелкую крошку малахитом.

Идентичность иконографических схем двух больших икон (№ 1, 2), академическая правильность рисунка фигур заставили внимательно рассмотреть детали иконы. В результате было установлено, что в иконографическом решении иконы объединены два сюжета: жены-мироносицы у Гроба Господня и собственно Вознесение. Композиционное построение, фигуры жен-мироносиц и ангела в нижней части икон являются калькой с гравюры «Женщины у гроба Иисуса» – одного из листов «Библии в иллюстрациях», изданной в 1860 г. в Дрездене с гравюрами известного немецкого художника Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда (1794–1872) [см.: Библия..., 1991, 233]. Единственное отличие заключается в том, что фигуры женщин и ангела раздвинуты относительно гравюры по горизонтали, что объясняется необходимостью расширить пространство для включения в него второго сюжета.

Установить источник для фигуры парящего Христа в развивающихся одеждах, идентичной для трех (№ 1–3) анализируемых произведений, на данный момент не удалось. Однако зеркальное отражение ее (совпадающее в мельчайших деталях вплоть до рисунка драпировок) можно видеть на иконе, опубликованной в альбоме «Уральская икона» [см.: Уральская икона, 1998, 208]. На иконе «Воскресение Христово», атрибутированной как работа ирбитских мастеров, выполненная в третьей четверти XIX в., можно видеть ангела и стражников у открытого гроба и парящего над ними Христа. Повторяется в двух иконах (№ 3, 4) изображение сидящего стражника.

Все указанные совпадения свидетельствуют, о том, что создатели уральских «рельефных» икон пользовались теми же образцами, что и мастера Центральной России. Факты заимствования иконописцами отдельных фигур и целых сюжетов из западно-европейского искусства отмечает в своей работе «Икона и благочестие» О. Ю. Тарасов: он приводит состав архивов палехской мастерской Сафонова, где среди прочего «строительного материала» фигурируют работы Шнорра, Микеланджело, Рафаэля, Кранаха и представителей немецкой религиозно-романтической живописи [см.: Тарасов, 1995, 295].

Действие всех икон А. К. Денисова-Уральского помещено в интерьер грота. Нельзя не подчеркнуть, что решение его разительно отличается от традиционного изображения (небольшой кусок скалы) и не соответствует сведениям о природе Палестины, известным в то время. Так, в «Библейской энциклопедии», впервые изданной в середине XIX в., сообщается, что «Палестина не была особенно богата минералами. Известковая кора, доломит, мел и мелобразный известковый камень представляют в ней господствующую горную почву» [Библейская энциклопедия, 1991, 473]. У уральского художника грот, в котором находится Гроб Господень, решен как полная минералогических сокровищ пещера, благодаря чему достигается впечатление особой нарядности и торжественности, эффект максимальной эмоциональной выразительности. Трудно не согласиться с З. Малаевой, сравнивающей обрамление ико-

нографического сюжета таким своеобразным способом с драгоценными серебряными ризами, украшающими традиционные русские иконы.

Серия «Аллегорические фигуры воюющих держав»

Ввиду своей прикладной функции, в истории искусств декоративно-прикладное искусство обычно рассматривается как нечто второстепенное. Только с XVIII в. начинается постепенное, но непрерывное возрастание его роли, пока во второй половине XIX – начале XX в. оно не становится одной из основ для стилиевой характеристики времени. Результатом этого процесса стало появление такого стиля, как ар-деко, целиком сосредоточенного в пределах декоративно-прикладного искусства.

Рубеж XIX–XX вв. в русском искусстве отмечен творчеством ряда выдающихся мастеров – камнерезов и ювелиров И. Хлебникова, П. Овчинникова, К. Ф. Верфеля, Болиных, А. К. Денисова-Уральского, А. И. Сумина. Эти имена сегодня только начинают возвращаться из забвения. Долгое время единственной фигурой, о которой говорили все исследователи ювелирного искусства той эпохи, был К. Фаберже. Безусловно, талантливый художник и предприниматель, он, однако, не был единственным в своем роде. Его знаменитые, выполненные с большой фантазией пасхальные императорские яйца – интерпретация традиционного мотива пасхального сувенира. Особое значение им придает связь с конкретными событиями частной жизни императоров и общероссийской историей. В связи с потребностью актуализировать свои сувениры Карл Фаберже обращается в нескольких из них («Красный крест», «Военное») к теме Первой мировой войны. Правда, обращение это носит свойственный искусству Фаберже отстраненный характер – он констатирует новые занятия членов императорской семьи: император – главнокомандующий армией в ставке, императрица и великие княжны – сестры милосердия.

Принципиально иная реакция на события Первой мировой войны у современника Фаберже А. К. Денисова-Уральского. Начав свой путь в искусстве с художественной обработки цветного поделочного камня, он вновь обращается к этому материалу, чтобы выразить свое отношение к происходящим событиям. Так появляется острая, проникнутая чувствами искреннего патриота серия «Аллегорические фигуры воюющих держав». По своей программности и масштабности эта работа не имеет себе аналогов в декоративно-прикладном искусстве того времени. Это первое известное нам произведение из цветных камней, созданное на острейшую тему дня. В образах этой серии нашел свое отражение язык газетной и плакатной графики того времени, не создавая прямых аналогов, Денисов-Уральский использует некоторые карикатурные черты, созданные художниками на страницах газет и журналов.

О причинах, побудивших художника обратиться к военной тематике, а также о поисках образов для воплощения его гражданской позиции, мы можем говорить совершенно определенно благодаря авторской статье «Кровь на камне» в литературно-художественном альманахе «Аргус», опубликованной в преддверии открытия выставки в марте 1916 г.

Чрезвычайно взвешенным, продуманным представляется выбор художником эпиграфа к своей статье – цитаты из Евангелия от Луки: «...Камни возопиют». Нельзя не задуматься над тем, что многосторонне одаренный человек (его живописные и скульптурные работы неоднократно выставлялись и были, безусловно, известны широкому кругу российской публики) для воплощения глубоко затронувшей его темы обращается к столь сложному для ее раскрытия материалу, как камень.

Потребность выразить свое отношение к происходящему художник объясняет так: «В минуты всеобщего патриотического подъема, когда дух всякого гражданина, даже стоящего очень далеко от непосредственной близости к врагу, невольно жаждет посильного подвига на пользу родины, и мы, художники, не можем оставаться в стороне. Невольно и нас затягивает, увлекает вихрь гражданских переживаний, совершенно чуждых в обычных условиях мирному направлению идеалов художников. Я не говорю уже о баталистах, даже в мирное время трактующих отдельные моменты военного быта и боевой страды, но даже такие глубоко штатские специалисты-живописцы, как пейзажисты, сплошь и рядом оказываются вовлеченными в круг мыслей, имеющих хотя и отдаленное, но все же несомненное отношение к войне.

Волею судеб нам довелось жить в один из подобных исторических моментов. В обычных условиях жизни более чем миролюбивый человек, я с самого начала войны не мог думать ни о чем другом, как лишь о разразившейся боевой грозе. Вместе с другими я трепетно ждал каждого известия, идущего с фронта, возмущался жестокости врагов, сожалел пострадавших, искренно радовался достигнутым нами успехам. Вся нормальная работа как-то потускнела, отошла на второй план. Чувствовалась потребность в большом деле, в создании такого художественного произведения, которое, воплотив нахлынувшие переживания, могло бы в то же время служить некоторым памятником доблестным» [цит. по: Библия..., 1991, 47].

В статье автор излагает программу своей работы и рассказывает о поисках образов, в которых эта программа нашла свое художественное воплощение.

Не имеющее себе равных в истории камнерезного искусства России произведение первоначально состояло из четырнадцати скульптур, в число которых входили одиннадцать аллегорий стран-участниц и три композиции описательного содержания: «Апофеоз Вильгельма», «Поражение Германии» и «Апофеоз войны». В число стран-участниц включены державы, принимающие участие в военных действиях на территории Европы на начало 1916 г. Это Россия, Франция, Англия, Италия, Бельгия, Сербия, Черногория – с одной стороны, и Германия, Австро-Венгрия, Болгария и Турция – с другой. Уже после открытия выставки была добавлена скульптура, изображающая Японию. Подобное дополнение было скорее всего связано с визитом в российскую столицу в сентябре 1916 г. японского принца Котохито Капина. О том, насколько тепло был принят представитель правящей династии дружественного государства (Япония находилась в состоянии войны с Германией и вела военные действия против германской колонии в Китае), оставил сви-

детельство в своих воспоминаниях посол Франции в России Морис Палеолог: «По распоряжению правительства на главных улицах множество русских и японских флагов»; «...принц Канин говорит о том, как он тронут сердечным приемом императора и какое приятное впечатление произвел на него прием толпы» [Палеолог, 1991, 136, 140].

Скульптуры, изображающие отдельные страны, объединяются в цельный комплекс благодаря соблюдению единого «сценария»: на обязательном постаменте-подставке помещены скульптуры реального животного, человеческой фигуры или шаржированное изображение правителя той или иной страны в виде животного. Обязательным элементом является круглая пластина светлого камня с выгравированным изображением герба страны. Все сохранившиеся композиции, выполнены примерно в одном масштабе, за исключением «России», размеры которой значительно превышают габариты остальных работ. Все композиции выполнены в популярной в то время, но чрезвычайно сложной технике «объемной мозаики» (т. е. составлены из деталей, вырезанных из разных пород камня и скрепленных между собой штифтами и клеем).

Выбор сюжета для скульптуры обусловлен символическим значением изображения. Так, для изображения Бельгии выбран присутствующий на ее государственном гербе лев, мощь британского флота олицетворяет морской лев, Франция представлена в виде Марианны, интерпретация знаменитой «Капитолийской волчицы» – Италия, для обозначения Черногории использован орел (часть герба), Японию символизирует сокол, Сербия – ошетилившийся стальными иглами еж. Целая программа складывается из описания России: основание – в виде природных богатств, один из возможных вариантов минералогических гор, созданием которых снискал себе первую славу А. К. Денисов, и дважды появляющийся двуглавый орел: один раз как государственный герб, второй – как олицетворение бдительности, и пальмовая ветвь, символизирующая миролюбие. Для изображения противников России художник использует традиционные отрицательные образы: Германия несколько раз повторена как свинья или поросенок, Турцию изображает отвратительная жаба, дряхлеющая и разваливающаяся империя – Австро-Венгрия – представлена как старая обезьяна. Однако самым примечательным образом является изображение Болгарии. В своей статье Денисов-Уральский описывает, насколько мучительными были поиски этого образа: «переживания, возбуждаемые мыслью о Болгарии, о ее роли в германо-славянском поединке, были столь сложны, столь многообразны, что разобраться в них было не так легко» [Денисов-Уральский, 1916, 52]. Действительно, болгарский народ традиционно воспринимался в России как «брат-славянин», немало усилий было приложено для освобождения болгар от турецкого ига. Даже в созданном накануне Первой мировой войны марше «Прощание славянки» звучит: «...Казаки уезжали от Дона защищать на Балканах болгар...». Тем труднее было смириться эмоциональной натуре художника с неожиданным поворотом, изменившим традиционный геополитический расклад. Денисов продолжает: «Я долго бился, подыскивая образ, наиболее рельефно отмечаю-

щий болгарское братоубийство. Мне все казалось, что нет во всей вселенной и ее истории фигуры, могущей с достаточной отчетливостью заклеить ужас, цинизм и подлость Болгарии. «Даже Каин, – говорил я себе, – был только братоубийцей, Болгария же не только нанесла предательский удар ножом в спину сестры своей Сербии, но и дерзнула поднять руку на мать свою Россию, которой она обязана своим бытием, своей свободой, своим благосостоянием» [Денисов-Уральский, 1916, 52]. В результате напряженного поиска появляется самое острое произведение этой серии, действительно внушающее все те чувства («инстинктивное отвращение, что испытывает всякий при виде чего-то донельзя гаденького и пакостного» [Денисов-Уральский, 1916, 52]), которые стремился выразить автор. «Отвратительное, бесцветно-грязноватое насекомое, сквозь прозрачное тело которого просвечивает огромная утроба, налитая братской кровью, впилося мертвой хваткой в несчастное, трепещущее под германскими ударами сердце славянской расы. И нет предела отвращению к этой насосавшейся, жирной вши, как нет прощения низкой, продажной Болгарии-предательнице» [Там же, 54].

Достоин сожаления тот факт, что с 1916 г. не было предпринято ни одной попытки экспонирования этого комплекса в максимально возможной полноте. Главная трудность подобного мероприятия, вероятно, заключается в плохой сохранности и разрозненности произведений. Сегодня неизвестно местонахождение композиций «Сербия» и «Апофеоз войны» или их деталей. «Поражение Германии» разрознено: медведь находится в собрании Пермской государственной картинной галереи, а свинья – в Минералогическом музее Пермского государственного университета. Всего несколько деталей уцелело от самой крупной работы – композиции «Россия»... Но нельзя не обратиться к этой серии работ сегодня, когда мы вновь и вновь задумываемся над судьбой России в XX в. Ведь серия «Аллегорические фигуры воюющих держав» – это не только художественный уникум, это документ, в котором отражены настроения эпохи, мысли и ощущения людей накануне одного из величайших событий мировой истории, как бы его ни называли – Великой социалистической революцией или Октябрьским переворотом.

Библейская энциклопедия: В 2 т. Т. 1. А–Н. М., 1991.

Библия в иллюстрациях с библейскими текстами по синодальному переводу. М., 1991.

Выставка аллегорической группы мировой войны 1914–1916 гг. А. К. Денисова-Уральского в Петрограде // Огонек. 1916. № 12.

Денисов-Уральский А. К. Кровь на камне // Аргус. 1916. № 5. С. 47–55.

Зверев П. Н. Гранильный промысел на Урале. Екатеринбург, 1887.

Зверев П. Н. Гранильный и каменно-резный кустарные промыслы в Екатеринбургском уезде. Екатеринбург, 1909.

Каталог Сибирско-Уральской научно-промышленной выставки 1887 г. Уральского общества любителей естествознания в г. Екатеринбург. 1-е изд-е, с прил. общего плана выставки. Екатеринбург, 1887.

Малаева З. «Насыпные» иконы Денисова-Уральского // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2003. № 3–4 (6). С. 92–97.

Мамин-Сибиряк Д. Н. Статьи и очерки. Свердловск, 1947.

- Официальный каталог Русского отдела Парижской выставки 1889 г. Paris, 1889.
Павловский Б. В. А. К. Денисов-Уральский. Свердловск, 1953.
Палеолог М. Царская Россия накануне революции: Пер. с фр. 2-е изд. М., 1991.
Подробный указатель по отделам Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 г. В Нижнем Новгороде. Отдел X, Художественно-промышленный. М., 1896.
Список наград, присужденных русским экспонентам на Всемирной выставке в Париже, 1889 год. СПб., 1889.
Тарасов О. Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995.
Уральская икона: Живописная, резная и литая икона XVIII – начала XX в.: Альбом. Екатеринбург, 1998.
Фаберже. Великие ювелиры России. Сокровища Оружейной палаты / Т. Мунтян. М., 2000.
Фаберже: придворный ювелир: Каталог выставки / Авт.-сост. Г. фон Габсбург, М.; СПб.; Вашингтон, 1993.
Ферсман А. Е. Очерки по истории камня. В 2 т. Т. 2. М., 1961.
Alcouffe D. Le decor peint des cabinets d'ebene // Les arts decoratifs sous Louis XIII. Dossier de l'art hors serie. 2002. Nr. 86. P. 16–23.
Gaillemin J.-L. Louis XIII: portes ouvertes // Connaissance des arts. 2002. Nr. 593. P. 66–72.

В. В. Авдеева

СОВРЕМЕННОЕ НАИВНОЕ ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ

Данная работа затрагивает проблему изучения и специфику наивного искусства в пределах национальной школы Германии.

Сегодня наивное искусство, которое многие исследователи относят к широкой области искусства примитива, является общепризнанным явлением так называемой «третьей культуры» [см.: Прокофьев, 1983, 8], а проблема примитива рассматривается рядом искусствоведов как ключевая для истории искусства, «ибо в ней неразрывно связывались теоретические представления о первоэлементах художественного творчества» [Богемская, 1993, 64]. Обращение к необычным художественным образам и непосредственность восприятия объединяют наивных художников различных национальных школ и времен. Вместе с тем проявление наивного искусства в определенных локальных центрах имеет достаточно специфичный характер, что позволяет исследователям говорить о «наивном искусстве» той или иной национальной школы.

Вопрос дефиниции наивного искусства до сих пор остается открытым в искусствознании. Терминологическую базу данного направления составляют традиционные определения: «наивное искусство» (*naïve Kunst* – нем., швейц.; *naïve art* – англ.; *art naïf* – фр.), «иное» (*insita* – югосл.), «творчество наивных», «наивный реализм»; архаичные – искусство «воскресного дня» (англ.), «седьмого дня», «искусство семи воскресений в неделю», «Святого